

## قابلیت‌های مقامات حریری در تصویرگری

فاطمه ماهوان\*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

### چکیده

نگارگر برای مصورسازی، ویژگی‌های تصویری متن ادبی را اخذ کرده، آن را در قالبی هنری به تصویر می‌کشد. قابلیت‌های تصویری متون یکسان نیست و شیوه مصورسازی به فراخور قابلیت‌های تصویری متن تغییر می‌کند.

در این جستار با انطباق عناصر متنی و ساختارهای تصویری مقامات حریری، قابلیت‌های تصویری نوع ادبی مقامه را بررسی می‌کنیم. پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از: آیا نوع ادبی مقامه شیوه خاصی از تصویرگری را طلب می‌کند؟ ویژگی‌های سبکی مقامه چه تأثیری بر نوع تصویرگری آن دارد؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها نگاره‌های مقامات حریری را با متن آن انطباق دادیم. حاصل این انطباق دو ساختار کلی را در تصویرسازی مقامات حریری نمایان می‌کند: ۱. همسانی عناصر تصویرسازی در متن؛ ۲. محدودیت عناصر تصویرسازی در متن. حاصل پژوهش سبک شاخصی از تصویرسازی را نشان می‌دهد که می‌توان آن را الگوی تصویرسازی مقامات حریری معرفی کرد.

واژه‌های کلیدی: مقامات حریری، تصویرگری، نگارگری، مقامه، نسخه‌های مصور.

## ۱. مقدمه

نگارگری بیان تجسمی متن ادبی است و مفاهیم ادبی را با زبان خط و رنگ به تصویر می‌کشد. درمقابل، ادبیات نیز بیان ذهنی و انتزاعی صورت‌نگاری به‌شمار می‌آید. در نسخه‌های خطی، برای بیان روشن‌تر متن ادبی از نگاره و تصویر استفاده می‌شد. نگارگر ویژگی‌های تصویری متن را اخذ کرده، آن را در قالبی هنری به تصویر می‌کشد. اما قابلیت‌های تصویری متون ادبی یکسان نیست. نوع مصورسازی متن به‌فراخور قابلیت‌های تصویری آن دستخوش تغییر می‌شود. بعضی از متون امکانات تصویری زیادی را برای مصورسازی در اختیار نگارگر می‌گذارند و برخی دیگر امکانات تصویری کمتری دارند. از سوی دیگر، سهم عناصر متنی نیز در تصویرسازی یکسان نیست. حتی کاربرد بیش از حد بعضی از عناصر متنی ممکن است محل تصویرسازی باشد.



شکل ۱: نگاره‌ای از نسخه شاهنامه فردوسی همراه با نگارگری: معمای شطرنج، شاهنامه بایسنغری، مکتب هرات، دوره تیموری

به‌طور کلی، کلام ادیبان آمیخته به انواع استعاره‌ها و صورت‌های خیالی و انتزاعی بود. انتقال این عقاید در قالبی تجسمی دشوار می‌نمود؛ با این‌همه نگارگران توانستند با زبان خط و رنگ صورت‌های ذهنی را به صورت‌های عینی تبدیل کنند. از آنجایی که شاعران و نگارگران دیدگاه‌های زیبایی‌شناسی، اعتقادی و فکری مشترک داشتند، زبان خط و رنگ توانست ترجمان خوبی برای ترسیم افکار و اندیشه‌های شاعران باشد (ماه‌وان، ۱۳۸۹: ۱۶۳).



شکل ۲: نگاره‌ای از نسخه شاهنامه فردوسی همراه با نگارگری: دیدار رستم و اسفندیار، شاهنامه

بایسنفری، مکتب هرات

(استفاده از نگاره‌ها به‌منظور تجسم اشعار)

نفیس‌ترین نسخه‌های ادب فارسی با نگاره زینت یافته است. این هنر ریزنقش ایرانی عرب‌ها را نیز به مصوّرسازی متون برانگیخت. آن‌ها پس از آشنایی با فرهنگ و هنر ایران، به پیروی از هنرمندان آریایی به تصویرگری نسخه‌ها پرداختند. یکی از متونی که مورد اقبال تصویرگران قرار گرفت، *مقامات حریری* بود. شاخص‌ترین نسخه مصوّر *مقامات حریری* به نسخه الواسطی معروف است. نگاره‌های این نسخه ارزشمند به چاپ رسیده و در این دو کتاب قابل دسترسی است: کتاب *فن الواسطی من خلال مقامات حریری* اثر ثروت عکاشه و *الواسطی یحیی بن محمود بن یحیی* اثر عیسی السلیمان. هر دو کتاب ساختار نسبتاً مشابهی دارند. در مقدمه هر دو اثر، از ویژگی‌های نسخه الواسطی و نگارگر و کاتب نسخه سخن گفته شده است. بخش اصلی این دو کتاب نگاره‌های نسخه الواسطی را شامل می‌شود و همراه با هر نگاره خلاصه‌ای از هر مقامه نیز ذکر شده است.

در کتاب‌هایی که درباره نقاشی عرب است، مطالبی به‌طور پراکنده درباره نگاره‌های *مقامات حریری* یافت می‌شود؛ از جمله *تصویر و تجمیل الکتب العربیه فی الاسلام و نوانغ المصوّرین و الرسامین من العرب فی العصور الاسلامیه* از محمد عبدالجواد اصمعی (۱۹۷۱م)؛ *تاریخ نقاشی در ایران* از حسن زکی محمد (۱۳۷۲)؛ *نگارگری اسلامی* از ثروت عکاشه (۱۳۸۰)؛ *التصویر و تجلیاته فی التراث الاسلامی* از عبید کلود (۱۴۲۸ق).

این آثار نگاره‌های *مقامات حریری* را در خلال دیگر آثار مصوّر عربی شرح داده‌اند؛ اما هیچ‌یک از آن‌ها به‌صورت جزئی و تخصصی به نگاره‌های *مقامات حریری* نپرداخته‌اند. در این آثار آنچه درباره نگاره‌های *مقامات حریری* گفته شده، همراه با رویکردی توصیفی است نه رویکرد تحلیلی. تاکنون، پژوهشی با رویکرد تحلیلی و انتقادی درباره نگاره‌های *مقامات حریری* انجام نشده است. از این‌رو، پژوهش حاضر سعی دارد با رویکردی تحلیلی به واکاوی نگاره‌های *مقامات حریری* بپردازد.

در این پژوهش با انطباق عناصر متنی با ساختارهای تصویری *مقامات حریری*، قابلیت‌های تصویری *مقامات حریری* را بررسی می‌کنیم. پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از:

- آیا نوع ادبی مقامه شیوه خاصی از تصویرگری را طلب می‌کند؟

- ویژگی‌های سبکی مقامه بر نوع تصویرگری *مقامات حریری* چه تأثیری دارد؟

برای پاسخ به این پرسش‌ها نخست متن هر مقامه را با نگاره آن انطباق می‌دهیم تا دریابیم نگارگر متن را چگونه به تصویر کشیده است، سپس به بررسی بیشترین وجوه اشتراک متن و تصویر می‌پردازیم.

## ۲. نگارگری متون عربی

نزد عرب‌ها، هنرهای تصویری و تجسمی جایگاه چندانی نداشت. آن‌ها با تصویرگری انس و الفتی نداشتند؛ چنان‌که ثروت عکاشه، پژوهشگر عرب، تصریح می‌کند: جامعه عربی پیش از اسلام، نقاشی را به‌عنوان یک هنر، چنان‌که سایر ملل می‌شناختند، نمی‌شناخت و بدین سبب بود که عصر جاهلیت دستاوردی در هنر نقاشی، مانند آنچه نزد سایر ملّت‌ها یافت شده، نداشت (۱۳۸۰: ۴۰). در دیدگاه شرق‌شناسان نیز:

اعراب را میانه‌ای با تصویرسازی و نقاشی نبوده و زندگی و حیات جامعه بعضی از شهرهای آن‌ها تحت تأثیر حیات بدوی قرار داشته است. حتی در دوره جاهلیت هم که بت‌پرستی بر ذهن و ضمیر آن‌ها غلبه داشته، بت‌ها سنگ‌هایی با پیکره‌ای ناساز بوده است (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ۲۶-۲۷).<sup>۱</sup>

اما پس از اینکه عرب‌ها با هنر سرزمین‌های شرقی آشنا شدند، کم‌کم به هنر تصویرسازی روی آوردند. هنگامی که اعراب در سده اول هجری از بیابان‌های خود خارج شدند و کانون‌های فرهنگی امپراتوری ساسانی را فروگرفتند، با فرهنگ پرمایه‌ای از نقاشی و تصویرسازی روبه‌رو شدند. چیرگی عرب‌ها بر سرزمین‌های شرقی آنان را با اقوامی آشنا کرد که سنت‌های هنری دیرینه‌ای داشتند. این امر سبب شد از همان ابتدا چنان شیفته این سنت‌های هنری شوند که در اقدامات هنری خویش از وجود هنرمندان اقوام مختلف بهره‌گیرند. به نقل یکی از هنرپژوهان عرب، عرب‌ها در تصویرگری **مقامات حریری** هنر ایرانی را الگو قرار دادند:

در کتاب **مقامات حریری** صورت‌هایی برای روشن شدن گزارش متن کشیده شده و این بعد از آن شد که مسلمین فنون و هنر خود را از ملل و مردمی گرفتند که کشور آنان به دست ایشان فتح شده بود. بیشتر کار کارکنان و هنرآموزان برای

تأسیس بنیاد هنرستان بغداد، از اهل معابد و پرستش‌گاه‌های شرقی از طوایف مختلفی بوده و این هنر را از آنان اخذ نموده‌اند. چنان‌که مابین ایشان هنروران و قهرمانان نهضت علمی جهت نقل و ترجمه کتب قدیمه به زبان عربی پیدا شده و نیز در بین آن‌ها بهترین هنرپیشگان درجه اول وجود داشته که هر یک به عرب‌ها عمل معماری و موزاییک و خاتم‌کاری و غیره یاد داده‌اند (زکی محمد، ۱۳۷۲: ۴۶).

با روی کار آمدن عباسیان (۱۳۳-۶۵۶ق)، بغداد به‌عنوان اولین مرکز مصوّرسازی کتاب در دنیای اسلام مطرح شد. این مکتب به مدت پنج قرن در شهرهای بغداد، موصل، کوفه و واسط استمرار یافت. ویژگی‌های این مکتب به این شرح است: انسان در مقیاسی درشت‌اندازه ترسیم می‌شد؛ اندام‌ها مشخص و صریح به تصویر درمی‌آمد؛ رنگ زمینه معمولاً به‌کار نمی‌رفت؛ تنوع رنگ محدود بود، اما رنگ‌گذاری دقیق و با لطافت صورت می‌گرفت.

مشهورترین کتاب‌های مصوّر این دوره عبارت‌اند از: *الحیل الجامع بین العلم و العمل، عجایب المخلوقات، کلیله و دمنه و مقامات حریری*.<sup>۲</sup> مشهورترین نسخه‌های *مقامات حریری* به این شرح است:

- نسخه کتابخانه ملی پاریس: این نسخه از سایر نسخه‌ها شهرت بیشتری دارد. نسخه کتابخانه ملی پاریس به نام نخستین دارنده آن، «شفر»، نام‌گذاری شده است؛ اما حق آن بود که این نسخه به نام نگارگرش، «واسطی»، نامیده می‌شد. سبک واسطی کامل‌ترین نمونه مکتب نگارگری بغداد است.

- نسخه کتابخانه لنینگراد (سن‌پترزبورگ): این نسخه آسیب‌دیده و ناقص است. تاریخ نسخه مشخص نیست؛ اما رایس قدمت آن را بیش از نسخه واسطی می‌داند.

- نسخه مورخ ۱۳۴۴م: این نسخه مهم‌ترین دست‌نویسی است که از دوره مملوکی به‌جای مانده است. این نسخه ۶۹ نگاره دارد.

- نسخه استانبول: نگاره‌های این نسخه به نسخه لنینگراد شباهت دارند. تاریخ این نسخه ذیل یکی از نگاره‌ها، این‌گونه ثبت شده است: در دوره خلافت المستعصم بالله (۱۲۴۲م) آخرین خلیفه عباسی کتابت شد.

- نسخه کتابخانه ملی پاریس مورخ ۱۲۳۷م: این نسخه ۹۹ مینیاتور دارد و واسطی آن را کتابت و نگارگری کرده است. نگاره‌های این نسخه به سبک مکتب بغداد ترسیم شده است.

نسخه الواسطی از سایر نسخه‌های **مقامات حریری** شهرت بیشتری دارد. ثروت عکاشه در کتاب **فن الواسطی و عیسی السلیمان در الواسطی** مجموعه‌ای از نگاره‌های این نسخه را به چاپ رسانده‌اند. نسخه الواسطی مورخ ۶۳۴ق است و با شماره ۵۸۴۷ در کتابخانه ملی پاریس نگهداری می‌شود. این نسخه دارای ۱۶۷ برگ و ۹۹ نگاره است. طول هر برگ این نسخه ۳۳۷ میلی‌متر و عرض آن ۲۷۶ میلی‌متر است و هر برگ ۱۵ سطر دارد. این نسخه با خط نسخ زیبا و با رنگ سیاه مایل به سرخ کتابت شده است. کاتب نام خود و تاریخ کتابت نسخه را در پایان نسخه ثبت کرده است: «فرع من نسخها العبد الفقیر الی رحمة ربه و غفرانه، و عفوه یحیی بن محمود بن یحیی بن ابی الحسن کوربها الواسطی بخطه و صورة آخر نهار یوم السبت سادس شهر رمضان سنة اربع و ثلاثین و ستمائه حامد الله تعالی». به دلیل اهمیت نسخه الواسطی، در این پژوهش نگاره‌های این نسخه را برای بررسی برگزیدیم.

### ۳. قابلیت‌های تصویری مقامات حریری

در این پژوهش، قابلیت‌های تصویری نوع مقامه را بر مبنای نگاره‌های **مقامات حریری** بررسی می‌کنیم و به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهیم: آیا **مقامات حریری** شیوه خاصی از تصویرگری را طلب می‌کند؟ ویژگی‌های سبکی مقامه چه تأثیری بر نوع تصویرگری **مقامات حریری** دارد؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها، نخست متن هر مقامه را با نگاره آن انطباق می‌دهیم تا دریابیم نگارگر متن را چگونه به تصویر کشیده است. پس از آن، به بررسی بیشترین وجوه اشتراک متن و تصویر می‌پردازیم. در این بررسی در پی آنیم که کدام وجوه از متن در نگاره تأثیر بیشتر و کدام عناصر متنی تأثیر کمتری داشته است. پس از آن به تبیین این اثرگذاری می‌پردازیم و به این پرسش پاسخ می‌دهیم که آیا این اثرگذاری سبب ارتقای تصویرگری **مقامات حریری** شده است.

#### ۴. انطباق متن با نگاره

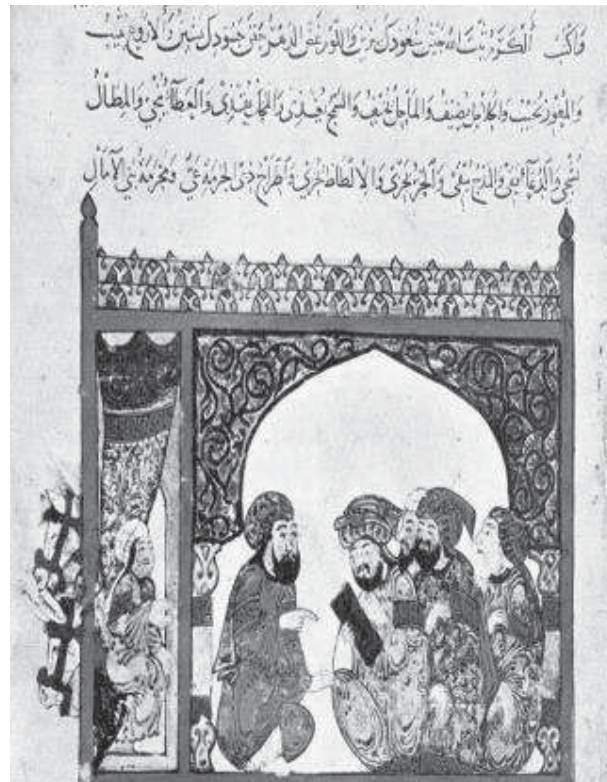
نگارگر برای مصورسازی، ویژگی‌های تصویری متن را اخذ می‌کند و آن را در قالبی هنری به تصویر می‌کشد. نگارگران **مقامات حریری** نیز با توجه به قابلیت‌های تصویری این متن، به مصورسازی آن پرداختند. پرسش‌های اصلی به این شرح است: نگارگران **مقامات حریری** چگونه برای متن ساختارهای تصویری ایجاد کردند؟ آیا نگارگران از ساختارهای تصویری واحدی بهره گرفتند یا ساختارهای تصویری چندگانه‌ای به کار بردند؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها، پنجاه نگاره از **مقامات حریری** را با متن آن انطباق دادیم. حاصل این انطباق ساختارهای تصویری **مقامات حریری** را نمایان می‌کند. به‌منظور پرهیز از طولانی شدن کلام، نتیجه این بررسی را ذکر کرده، از آوردن یک به یک موارد خودداری می‌کنیم. نتیجه بررسی را در دو بخش بیان می‌کنیم:

#### ۴-۱. همسانی عناصر تصویرساز در متن

در نگاره‌های **مقامات حریری** برخی از ساختارهای تصویری شباهت بسیاری با یکدیگر دارند. اگرچه مضمون این مقامه‌ها با هم متفاوت است، نگاره‌های مربوط به آن‌ها کاملاً به یکدیگر شبیه است. در ادامه، نمونه‌هایی از ساختارهای تصویری همسان و عناصر تصویری مشترک ذکر می‌شود.

ساختار نگاره‌های الحلوانیة، الکوفیة و المراغیة دارای این اشتراکات است: هر سه نگاره کادری مربع‌شکل دارد و نگاره‌های الکوفیة و المراغیة در یک طرف به کادری مستطیل‌شکل ختم می‌شود که فردی در آن ترسیم شده است. در این نگاره‌ها، جماعتی در یک سویه تصویر و فردی در سویه دیگر ترسیم شده است. حرکت دست این فرد حاکی از آن است که او در حال صحبت و خطابه است. در این نگاره‌ها غلبه با رنگ قرمز است. شباهت تصویری این سه نگاره سبب می‌شود چنانچه مخاطبی از مضمون مقامه آگاه نباشد، فرض کند که هر سه نگاره متعلق به یک مقامه است؛ اما این چنین نیست و هر نگاره به مقامه مستقلی تعلق دارد (نگاره‌های ۱، ۲ و ۳).





نگاره ۱: المراغیة (الواسطی، برگ ۱۶)



نگاره ٢: الكوفية، بغداد ٦٣٤ق (الواسطي، برگ ١٢)



نگاره ٣: الحلوانية (الواسطي، برگ ٥)

نمونه دیگری از این شباهت‌های تصویری را در مقامه‌های الدیناریّه، النصیبیّه، التفلیسیّه و النصیبیّه می‌بینیم (نگاره‌های ۴، ۵، ۶ و ۷). در این چهار نگاره، جماعتی روی زمین نشسته‌اند و فردی در مقابل آن‌ها در حال صحبت کردن است. نوع نگاه جماعت حاضر نشان می‌دهد که آن‌ها با دقت و توجه به سخن گو گوش سپرده‌اند. در این چهار نگاره، فرد سخن‌گو (ابوزید) و جماعت همراهش تنها عناصر تصویری حاضر در نگاره هستند. این نگاره‌ها از هر عنصر تصویری دیگری خالی‌اند. هیچ عنصر تصویری که به مکان مشخصی ارجاع دهد، در نگاره‌ها حضور ندارد؛ به همین دلیل در این نگاره‌ها مکان روایت نامعلوم است. افزون‌بر این، زمان روایت نیز در نگاره آشکار نیست. این نگاره‌ها روایت مقامه را فقط از طریق فرد سخن‌گو و جماعت همراهش نشان می‌دهند. از سوی دیگر، پرسپکتیو در این نگاره‌ها یکسان است. پرسپکتیو جهت نگاه تصویرگر را به موضوع بیان می‌کند. تصویرگر با توجه به مضمون و قابلیت‌های تصویری متن، نوع خاصی از پرسپکتیو را برمی‌گزیند. تنوع در زاویه دید داستان سبب گزینش پرسپکتیوهای متعدّد می‌شود و یکسانی زاویه دید متن، یکسانی پرسپکتیو را به دنبال دارد. یکسانی پرسپکتیو نتیجه یکسانی زاویه دید در مقامه است. زاویه دید مقامه اغلب به سویه نگاه ابوزید معطوف است. در سراسر مقامه‌ها، تنوع و تکثر چندانی در زاویه دید مشاهده نمی‌شود. اگر زاویه دید در مقامه‌ها تغییر می‌کرد، آن‌گاه نگارگر قابلیت‌های تصویری متنوعی برای ترسیم پرسپکتیو در اختیار داشت. برای مثال، اگر مقامه‌ها راویان متعدّدی داشت، آن‌گاه قابلیت استفاده از زاویه دید راوی برای ترسیم پرسپکتیو فراهم می‌شد. محدودیت در زاویه دید مقامه محدودیت در پرسپکتیو را به دنبال دارد. خالی بودن این نگاره‌ها از عناصر مکانی و زمانی، حضور ابوزید و گروه شنونده به‌عنوان تنها عناصر تصویری و کاربرد پرسپکتیو یکسان سبب شده است این چهار نگاره دارای اسلوب تصویری همانندی باشند؛ به‌گونه‌ای که چنین تصور شود در هر چهار نگاره روایت واحدی ترسیم شده است.



نگاره ٤: التنبیسیة (الواسطی، برگ ١٣١)



نگاره ٥: التنبیسیة (الواسطی، برگ ١٠٣)



نگاره ۶: النصیبیة (الواسطی، برگ ۵۵)



نگاره ۷: دیناریة (الواسطی، برگ ۶)

اگرچه مضمون این مقامه‌ها با یکدیگر متفاوت است، مقامه‌نویس این تفاوت مضمون را دست‌مایه خلق روایت‌های متفاوت نکرده است. از این‌رو، متن *مقامات حریری* موجب خلق نگاره‌هایی همسان شده است. دلیل این همسانی آن است که مضمون متفاوت است؛ اما پیام، شخصیت اصلی و نتیجه روایت یکسان است: شخصیتی در لباس مبدل که هدفش پر کردن انبان است.

مقامه‌ها با یکدیگر تفاوت مضمون دارند؛ اما مقامه‌نویس به این تفاوت مضمون‌ها چندان توجه نکرده، آن‌ها را شرح نداده و فقط نیم‌نگاهی گذرا به آن‌ها داشته است؛ به‌گونه‌ای که با این تفاوت‌های جزئی، مضمون کلی همه مقامه‌ها یک چیز است: تکدی!

مقامه‌نویس می‌توانست با شرح و بسط تفاوت‌ها، آن‌ها را به‌صورت یک قابلیت در مقامه‌نویسی درآورد؛ اما از این کار پرهیز کرده و این تفاوت‌ها به‌صورت تفاوت‌های جزئی در مضامین باقی مانده و به یک قابلیت بدل نشده است. البته، عدم توصیف و شرح تفاوت‌ها از ویژگی‌های مقامه‌نویسی است؛ زیرا هدف مقامه، تکرار مضمون واحد تکدی‌گری است نه ایجاد مضامین متکثر و متنوع. روشن است که موارد یادشده از ویژگی‌های مقامه‌نویسی است. اما اگر با رویکرد تصویرگری به مقامه‌ها نظر کنیم، درمی‌یابیم که این ویژگی‌ها سبب کاهش قابلیت‌های تصویری مقامه می‌شود.

نمونه‌های دیگری از این شباهت‌های تصویری در نگاره‌های مقامه‌های الثانی (الحلوانیة)، الثانیة عشر (الدمشقیة)، الثالثة عشر (البغدادیة)، الخامسة عشر (الفرزیة) و التاسعة الاربعون (الساسانیة) به‌چشم می‌خورد. این مقامه‌ها نیز نگاره‌های همانندی دارند (نگاره‌های ۸، ۹، ۱۰ و ۱۱).



نگاره ۸: الفرضیة (الواسطی، برگ ۴۰)



نگاره ۹: الساسانیة (الواسطی، برگ ۱۶۲)



نگاره ١٠: الحلوانية (الواسطي، برگ ٨)



نگاره ١١: البغدادية (الواسطي، برگ ٥٧)



همانندی ساختارهای تصویری سبب تفکیک‌ناپذیری نگاره‌ها از یکدیگر می‌شود؛ یعنی چنانچه نگاره با توضیح متن همراه نباشد، مخاطب نمی‌تواند تشخیص دهد که هر نگاره به کدام مقامه تعلق دارد. از سوی دیگر، مخاطب می‌تواند چندین نگاره را به یک مقامه نسبت دهد؛ درحالی که نگارگر هر نگاره را مخصوص یک مقامه مشخص ترسیم کرده است. همانندی‌های تصویری در هدف نگارگر اخلاص ایجاد می‌کند و امکان تفکیک نگاره متعلق به هر مقامه را از بین می‌برد.

#### ۴-۲. محدودیت عناصر تصویرساز در متن

برخی دیگر از نگاره‌های **مقامات حریری** از نظر عناصر تصویری با یکدیگر تمایز دارند. این امر سبب می‌شود نگاره مربوط به هر مقامه از نگاره دیگر قابل تشخیص باشد.



نگاره ۱۲: الرحیبیة (الواسطی، برگ ۲۸)



نگاره ۱۳: المکیة (الواسطی، برگ ۳۷)

برای مثال، مقامه الرحیبیه به گونه‌ای به تصویر درآمده که عناصر اصلی روایت در آن نمایان است (نگاره ۱۲). شکایت ابوزید نزد امیر و مهر و توجه امیر به غلام مضمون اصلی این مقامه است. این مضمون در نگاره نیز نمایان است. ابوزید که دست پسر را گرفته است و او را نزد امیر می‌آورد تا از او گلایه کند و امیر که بر تخت تکیه زده و با توجه به پسر می‌نگرد، همگی در نگاره ترسیم شده‌اند.

اما این نگاره نیز از سایر عناصر تصویری تهی است. تنها عناصر تصویرساز این نگاره امیر، پسر و ابوزید هستند. بر تخت نشستن امیر حاکی از آن است که مکان روایت کاخ است؛ اما قرینه‌ای برای درک زمان روایت وجود ندارد. سایر عناصر تصویری که سبب فضاسازی تصویر می‌شود نیز از نگاره غایب است. نگارگر می‌توانست برای فضاسازی از حضور درباریان بهره گیرد تا بر مکان روایت (کاخ) بیشتر تأکید کند و یا برخی از آلات و ابزار زندگی درباری را (نظیر پرده‌های مجلل، ظرف‌های مرصع و دیوارهای مزین) به تصویر بکشد تا شوکت شاهانه را به نمایش بگذارد؛ اما هیچ‌یک از عناصر فضاسازی در این نگاره به چشم نمی‌خورد. دلیل این

فقدان، نبود توصیف‌های متنی از دربار است. اگر متن فضای زندگی درباری را وصف کرده بود، نگارگر هم می‌توانست این توصیف‌ها را در تصویر نشان دهد. نبود قراین متنی در وصف دربار نگاره را نیز از چنین تصاویری تهی کرده است. هرچند این نگاره گویای آن است که به کدام مقامه تعلق دارد، در ترسیم آن از کمترین امکانات تصویری بهره گرفته شده و از عناصر داستان، فقط سه شخصیت اصلی (امیر، ابوزید و پسر) به‌نمایش درآمده‌اند.

نگاره المکیّه نیز در این تقسیم‌بندی جای می‌گیرد و ساختار تصویری آن متمایز از سایر نگاره‌هاست (نگاره ۱۳). ابوزید درحالی ترسیم شده است که ردای آبی بر تن دارد و جوانی به‌دنبال او راه می‌رود و درختی تنومند بر این دو سایه افکنده است. اگرچه این نگاره ویژگی‌هایی دارد که آن را از سایر نگاره‌ها متمایز می‌کند، در آن هیچ نشانه‌ای از مکه و حج دیده نمی‌شود؛ فقط ابوزید و جوان همراهش ترسیم شده‌اند. بنابراین، در این نگاره نیز غیبت عناصر مکانی، زمانی، فضاسازی و... را شاهدیم.

نگاره الرملیّه ابوزید را درحالی نشان می‌دهد که از تپه بالا رفته است و جمعی از حجاج به او گوش سپرده‌اند (نگاره ۱۴). این نگاره سفر حارث به سرزمین شام را بازگو می‌کند و صحنه‌ای را به تصویر می‌کشد که کاروان به جحفه رسیده است. در این هنگام، ناگهان مردی بر بالای تپه پدیدار می‌شود و فریاد برمی‌آورد که به‌سوی من بشتابید. حجاج از هر طرف به او روی می‌آورند، نزدیک او بر زمین می‌نشینند، به او چشم می‌دوزند و به سخنانش گوش می‌سپرند. این نگاره مکان، فضاسازی و شخصیت‌ها را به‌خوبی نشان داده است. نگارگر تلاش کرده تا عناصر تصویری‌ای را که در متن مقامه به آن‌ها اشاره شده است، به‌کار بندد و به عناصر متنی نمود تصویری بدهد.



نگاره ۱۴: الرملية (الواسطی، برگ ۹۵)

نگاره‌های زیر نمونه‌هایی دیگر از این ساختار را نشان می‌دهند:



نگاره ۱۵: مقامة العاشر، الرحيبة (الواسطی، برگ ۲۷)



نگاره ۱۶: مقامة الخامسة و العشرون، الكرجية (الواسطی، برگ ۷۵)



نگاره ۱۷: مقامة الثالثة و العشرون، الشعریة (الواسطی، برگ ۶۷)



نگاره ۱۸: مقامة الثالثة و الاربعون، البدوية (الواسطی، برگ ۱۳۴)

##### ۵. تأثیر ویژگی‌های متنی مقامات حریری بر تصویرسازی آن

نگارگر برای مصورسازی ویژگی‌های تصویری متن را اخذ می‌کند و آن را در قالبی هنری به تصویر می‌کشد. اما متون ادبی از قابلیت‌های یکسان تصویری برخوردار نیست. نوع مصورسازی متن به فراخور قابلیت‌های تصویری آن، دستخوش تغییر می‌شود. بعضی از متون امکانات تصویری زیادی را برای مصورسازی در اختیار نگارگر می‌گذارند و برخی دیگر امکانات تصویری کمتری دارند. از سوی دیگر، سهم عناصر متنی نیز در تصویرسازی یکسان نیست. حتی کاربرد بیش از حد بعضی از عناصر متنی، ممکن است محل تصویرسازی باشد.

در این پژوهش با انطباق عناصر متنی با ساختارهای تصویری **مقامات حریری**، درصدد برآمدیم تا قابلیت‌های تصویری نوع ادبی مقامه را بررسی کنیم. همان‌طور که گفته شد، حاصل انطباق متن و تصویر، دو ساختار کلی را در تصویرسازی **مقامات حریری** نمایان می‌کند: ۱. همسانی عناصر تصویرساز در متن؛ ۲. محدودیت عناصر تصویرساز در متن.

در بررسی ساختارهای تصویری همسان، نگاره‌های همانند از چند مقامه مختلف را بررسی کردیم و دلیل همسانی این نگاره‌ها را توصیف‌های اندک متن مقامه دانستیم. این همسانی تشخیص نگاره‌های متعلق به هر مقامه را دشوار می‌کند و موجب انتساب یک نگاره به چندین مقامه می‌شود. بنابه آنچه گفته شد، پرسشی در ذهن پدید می‌آید و آن این است که عوامل متنی چه نقشی در همانندسازی نگاره‌ها دارند. برای پاسخ به این پرسش، سهم هریک از عناصر متنی را در تصویرسازی **مقامات حریری** مشخص می‌کنیم. جست‌وجو را با این پرسش پیش می‌گیریم که کاربرد کدام عناصر متنی مقامات را از حوزه‌های تصویری دور می‌کند و کدام عناصر متنی، قابلیت‌های تصویرسازی مقامات را ارتقا می‌بخشد. به این منظور، عناصر تصویرساز هر مقامه را استخراج کردیم. پس از آن، این عناصر را به لحاظ کمی با هم مقایسه کردیم و این نتیجه به دست آمد: وصف مکان، زمان و شخصیت‌ها از عناصر متنی **مقامات حریری** هستند که می‌توانند در تصویرسازی نقش مؤثری داشته باشند.

در **مقامات حریری**، جزئیات مکان بیان نمی‌شود؛ بلکه به اشاره‌ای کلی از مکان روایت بسنده می‌شود. در بیشتر مقامه‌ها از مردم بی‌شماری یاد می‌شود که ابوزید در میان آن‌ها سخن می‌گوید. معمولاً در مقامه‌ها گفته نمی‌شود که این جمع کثیر در چه مکانی گرد آمده‌اند و این مکان نیز وصف نشده است؛ بلکه فقط با عبارت‌هایی مانند «ناد رحیب» (مجلسی بزرگ)، «نظمنی و اخذنا لی ناد لم یجب فیه مناد» (جمع کرد مرا و دوستان مرا مجلسی که در آن هیچ گوینده‌ای ناامید نمی‌شد)، «جمع کثیف الحواشی» (جماعتی بیکران و انبوه) و... به این جماعت اشاره شده است. کمتر پیش می‌آید که مکان دقیق روایت بیان شود. در مواردی هم که مکان روایت مشخص شده، جزئیات آن توصیف نشده و به عبارت‌هایی کوتاه و کلی مانند «عند الحاکم الاسکندریه» (نزد

حاکم اسکندریه)، «ارضٌ مَحْضَلَةُ الرَّبِّ» (زمینی با تپه‌های سرسبز و تازه) و «مسجداً مشتهراً بطرائفه» (مسجدی مشهور به چیزهای نیکو و بدیع) بسنده شده است. نبود توصیف دقیق از مکان سبب شده است نگارگر تصور روشنی از مکان روایت نداشته باشد و نتواند آن را به درستی ترسیم کند. همان‌طور که در مقامه‌های الدیناریّه، النصیبیّه، التفلیسیّه، التنیسیّه، رحبیّه و المکیّه دیده شد، هیچ عنصر تصویری که به مکان خاصی ارجاع داشته باشد دیده نمی‌شود. ذهن نگارگر از نشانه‌های متنی که به مکان خاصی ارجاع داشته باشد، خالی است؛ از این‌رو نگاره‌ها نیز از ترسیم جزئیات مکانی تهی هستند. بنابراین، خلأ ترسیم مکان در نگاره‌ها ناشی از نبود وصف مکان در متن *مقامات* حریری است.

از دیگر عوامل تصویرساز، وصف زمان است. در *مقامات* حریری زمان نیز مانند مکان توصیف روشنی ندارد. به ندرت اشاراتی به زمان مشاهده می‌شود؛ مانند «عشیه عربیه» (در شبی سرد)، «فی لیلة فتیه الشباب» (در شبی بسیار طولانی)، «یوم جوّه مزمهر» (روزی سرد) و «عند دلوک البراح و اظلال الرواح» (هنگام غروب خورشید و سایه افکندن شبانگهان)؛ اما وصف زمان از ویژگی‌های سبکی نویسنده *مقامات* حریری نیست و ذکر زمان در مقامه‌ها بسامد زیادی ندارد. به همین دلیل، نگارگر قرینه‌ای برای ترسیم زمان در اختیار ندارد.<sup>۳</sup>

شاید این فرض مطرح شود که نگارگر می‌توانست به کمک قوه تخیلش زمانی فرضی را برای نگاره تجسم کند. هرچند این امکان برای نگارگر وجود داشت، نگارگران پایبندی به متن را سرلوحه کار خود قرار می‌دادند و سعی داشتند فقط قراین متنی را به تصویر بکشند (ماه‌وان، ۱۳۸۹: ۱۹۳)؛ از این‌رو ترسیم مکان و زمان فرضی با موازین تصویرگری مطابقت ندارد.

البته، باید این نکته را نیز یادآور شد که زمان و مکان در نگارگری با زمان و مکان در عالم واقع تفاوت‌های اساسی دارد:

عدم اعتقاد نگارگر ایرانی به تقلید صرف از طبیعت در ترسیم زمان و مکان، بیانی نو و متفاوت را در نگارگری ایجاد کرده است. نگاه نگارگر به زمان و مکان،



نگاهی ماورای طبیعی و ملهم از عالم مثال است. در ترسیم این فضای مثالی، محدود نبودن به زمان و مکان مادی سبب می‌شود نگارگر قادر باشد در یک زمان، اشیاء و مکان‌ها را از چند زاویهٔ مختلف رؤیت کند. نگارگر برای به‌نمایش گذاشتن عالم مثال، به‌قدری از ظواهر فیزیکی عالم ماده دور می‌شد تا دنیای نگاره‌اش چیزی بین عالم معقول و محسوس باشد. بدین ترتیب، مظاهر فیزیکی نور و سایه و قوانین مکان در عالم ماده از نگاره‌ها حذف می‌شد (گودرزی، ۱۳۸۶: ۸۹).

زمان و مکان در عالم مثال جاری و ساری است؛ اما مقیاس آن با عالم ماده متفاوت است. با توجه به عالم مثال، نگارگر تنها می‌تواند از طریق نمایش نشانه‌ها، زمان‌های مختلفی را در نگاره‌ها به‌نمایش بگذارد و نه از طریق نمایش تأثیرات فیزیکی زمان‌های متفاوت. نگارگر سعی دارد در ترسیم مظاهر عالم ماده، آن‌ها را با ویژگی‌های عالم مثال به‌نمایش بگذارد. از این‌رو، در ترسیم مکان، طیف ماورای اشیاء را نیز می‌بیند. به این ترتیب با نمونه‌سازی مثالی، ظواهر فیزیکی و مادی اشیاء را حذف می‌کند. این امر سبب می‌شود هنرمند موضوع مورد نظر خود را از بهترین زاویهٔ دید بیان کند؛ به‌گونه‌ای که بیان‌کنندهٔ تمام ویژگی‌های صحنه باشد. به این طریق، صحنه‌ای را به‌طور هم‌زمان از چند زاویهٔ مختلف نشان می‌دهد (همان، ۹۶).

اما نگارگر **مقامات حریری** از این ویژگی نگارگری بهره نگرفته و زمان و مکان مثالی را به‌تصویر درنیآورده است. نگارگر زمان و مکان را با همان ویژگی‌های عالم واقع ترسیم کرده و قوانین زمان و مکان مثالی بر نگاره‌ها حاکم نیست. از این‌رو، نقصان عدم ارجاع به زمان و مکان مشخص همچنان در نگاره باقی می‌ماند. این نقصان سبب همسان‌سازی نگاره‌های **مقامات حریری** شده است.

از موارد دیگری که به تصویرسازی متن قوت می‌بخشد، وصف شخصیت‌هاست. دو شخصیت ثابت و تکرارشوندهٔ **مقامات حریری** حارث‌بن همام و ابوزید سروجی هستند. حارث‌بن همام نقش راوی مقامه‌ها را ایفا می‌کند. بیشتر مقامه‌ها با روایت حارث آغاز می‌شود و با سخنان او پایان می‌پذیرد؛ اما در مقامه‌ها، توصیف چندانی از ویژگی‌های ظاهری او به‌چشم نمی‌خورد. خواننده حارث را از طریق سخنان او

می‌شناسد نه با تجسّم و ویژگی‌های ظاهری‌اش. به بیان دیگر، خوانندهٔ *مقامات حریری* صدای حارث را می‌شنود؛ ولی تصویری از او نمی‌بیند. بنابراین، شخصیت حارث به یکی از عوامل تقویت‌کنندهٔ وجه کلامی *مقامات حریری* بدل می‌شود و قابلیت چندان برای تقویت وجه تصویری *مقامات* ندارد.

شخصیت اول *مقامات حریری* ابوزید سروجی است. سخنان او بخش زیادی از هر مقامه را تشکیل می‌دهد و در واقع قلب تپندهٔ هر مقامه، سخن‌پردازی‌های ابوزید است. ویژگی‌های ظاهری ابوزید این‌گونه وصف شده است: «شخصاً شخت الخلقه» (فردی لاغراندام و نحیف)، «شخص علیه سمل و فی مشیته قزل» (شخصی که لباس کهنه‌ای به تن داشت و در راه رفتنش نوعی لنگی بود)، «شیخ عفریته» (پیری زشت‌رو)، «شیخ عاری جلد» (پیرمردی عریان)، «اعتم بریطه» (جامه‌ای سفید و بی‌رنگ به خود پیچیده) و... . ابوزید گه‌گاه برای گدایی و تظاهر در جامه‌های دیگر نیز درمی‌آید؛ مانند مقامهٔ بغدادیّه که در جامهٔ پیرزنی ظاهر می‌شود و یا مقامهٔ الرازیّه که به جامهٔ شیخی درمی‌آید. با این حال، بیشتر مقامه‌ها او را مردی با ظاهری نامرتّب، لاغر و رنجور توصیف می‌کنند. هرچند اوصاف ابوزید در مقامه‌ها ذکر شده است، این توصیف‌ها چندان مفصل نیست. مخاطب ابوزید را نیز (مانند حارث) از طریق سخنانش می‌شناسد نه اوصاف ظاهری‌اش.

هرچند این شاخصه‌های تصویری می‌تواند دست‌مایهٔ ترسیم شخصیت ابوزید قرار گیرد، میزان شاخصه‌های تصویری این فرد به مراتب کمتر از شاخصه‌های کلامی او است. البته، این ویژگی اصلی مقامه است که بر کلام و سخن‌پردازی تأکید کند نه تصویرپردازی.<sup>۴</sup> برای ملموس شدن این امر، می‌توانیم سخنان ابوزید را از مقامه‌ها حذف کنیم و فقط وصف ویژگی‌های ظاهری‌اش را بخوانیم؛ در این صورت درمی‌یابیم که خواندن اوصاف ابوزید تصوّر درست و کاملی از او به دست نمی‌دهد. بنابراین، از توصیف‌های *مقامات حریری* تصویری جامع از شخصیت ابوزید حاصل نمی‌شود و آنچه شخصیت او را در ذهن مخاطب می‌سازد، همان سخنان ابوزید است. پس شخصیت ابوزید نیز بیش از اینکه جنبهٔ تصویری داشته باشد، دارای وجه کلامی است. غلبهٔ وجه

کلامی در شخصیت ابوزید **مقامات حریری** را از حوزه‌های تصویری دور می‌کند و قابلیت مصورسازی آن را کاهش می‌دهد.

به‌لحاظ پرسپکتیو، در نگاره‌های **مقامات حریری** تغییر و تنوع چندانی مشاهده نمی‌شود و در نگاره‌های متعدد زاویه دید یکسان است. چنان‌که پیش از این ذکر شد، نمونه‌هایی از پرسپکتیو یکسان را در نگاره‌های الدیناریه، النصیبیه، التفلیسیه و التنسیه مشاهده کردیم. پرسپکتیو یکسان نگاره‌ها تحت تأثیر عوامل متنی است. مقامه‌ها معمولاً از زاویه دید حارث روایت می‌شود؛ بنابراین تنوع زاویه دید مشاهده نمی‌شود. به همین دلیل، در نگاره‌ها پرسپکتیو تنوع چندانی ندارد.

#### ۶. قابلیت‌های تصویری مقامه

همان‌طور که گفته شد، وصف زمان، مکان، شخصیت و پرسپکتیو قابلیت‌های تصویری متن را ارتقا می‌بخشد. اما نویسنده با تفصیل به توصیف این عناصر نپرداخته و از آن‌ها گذر کرده است. آیا نویسنده **مقامات حریری** بنابر ضرورتی به جنبه تصویری متن کمتر توجه کرده است؟ در این صورت، چه عاملی در پایین آوردن میزان توجه او به جنبه‌های تصویری نقش داشته است؟ برای پاسخ به این سؤال لازم است از منظری دیگر نیز به مسئله بنگریم: حال که جنبه تصویری متن چندان نمودی ندارد، چه جوهی از متن در نگاره‌ها برجستگی پیدا کرده است؟

با بررسی نگاره‌ها دریافتیم که غالب‌ترین وجه در نگاره‌ها، ترسیم گفت‌وگوها است. وجه اشتراک نگاره‌های الصنعائیه، الکوفیه، المراغیه، الدیناریه، النصیبیه، التفلیسیه، التنسیه، الحلوانیه، الدمشقیه، البغدادیه، الفرضیه و الساسائیه این است که در همه آن‌ها ابوزید در حال صحبت و خطابه برای جماعتی به‌تصویر درآمده است. حتی در بعضی نگاره‌ها ابوزید و جماعت همراهش تنها عناصر تصویری موجود در نگاره هستند و نگاره از هر عنصر تصویری دیگری خالی است. تهی بودن از عناصر تصویری نشان می‌دهد گفت‌وگو وجه غالب نگاره‌هاست. نویسنده به توصیف نپرداخته و گفت‌وگو را جایگزین سایر عناصر تصویری کرده است. با این حال، گفت‌وگو به‌تنهایی نمی‌تواند

نقش سایر عناصر تصویری را ایفا کند و این جای خالی همچنان در نگاره‌ها احساس می‌شود. پس از یک سو کم‌توجهی به عناصر تصویرساز در متن و از سوی دیگر بسامد فراوان گفت‌وگو و معطوف شدن نگاره‌ها به ترسیم گفت‌وگوها مشاهده می‌شود.

حال پرسش این است که علت اصلی کم‌توجهی به عناصر تصویرساز و درمقابل آن، معطوف شدن توجه به گفت‌وگو چیست. برای پاسخ به این سؤال، به متن بازمی‌گردیم تا علت غلبه گفت‌وگو در *مقامات* حریری را بیابیم. درباره مقامات گفته‌اند که هدف نویسنده مقامه این است که در لغت‌پردازی و آرایه‌سازی نهایت هنر خود را نشان دهد:

مقامه به معنای روایات و افسانه‌هایی است که کسی آن‌ها را گرد آورده و با عباراتی مسجع و مقفی و آهنگ‌دار برای جمعی بخواند یا بنویسد و دیگران آن را بر سر انجمن‌ها یا در مجالس خاص بخوانند و از آهنگ کلمات و اسجاع آن که به سجع کبوتران و قمریان شبیه است لذت و نشاط یابند (بهار، ۱۳۶۹: ۳۲۷).

ناقدان ادبی مقامه را وسیله تمرین انشا و فصاحت و بلاغت دانسته‌اند (خطیبی، ۱۳۴۹: ۵۶۴).

مقامه در لغت نیز به معنای «مجلس» و «سخن راندن» است. مجلس‌گویی و ذکر حوادث به شیوه کلامی، سبک مقامه است (خواستار، ۱۳۸۶: ۱۳؛ رواقی، ۱۳۶۵: نه). پایه و اساس مقامه اغراق در صنایع لفظی است:

مقامه جولانگاه هنرنمایی‌های لفظی است. غیر از سجع و آهنگین کردن کلمات، حریری انواع مختلف صنایع بدیعی و بازی‌های لفظی را در مقامات عرضه کرده است. برای مثال، در مقامه بیست و هشتم (السمرقندیّه) ابوزید به فراز منبر می‌رود و خطبه‌ای می‌خواند بی‌نقطه. در مقامه هفدهم (القهریّه) جملاتی هست که همچنان که از راست به چپ خوانده می‌شود از چپ به راست نیز می‌توان خواند؛ مانند «الانسان صنیعه الاحسان» و «الاحسان صنیعه الانسان». در مقامه ششم (المراغیّه) ابوزید نامه‌ای می‌خواند که در آن از هر دو کلمه یکی با حروف نقطه‌دار است و دیگری با حروف بی‌نقطه (رواقی، ۱۳۶۵: هفده).

براساس این، در مقامه عبارت‌های آهنگین و مسجع و فصاحت و بلاغت اهمیت دارد که همه این‌ها از طریق «گفت‌وگوی شخصیت‌ها» نمود پیدا می‌کند. به بیان دیگر، مقامه با آرایه‌ها و هنرنمایی‌های لفظی غنا می‌یابد و هنرنمایی‌های لفظی هم از طریق گفت‌وگوها نمایان می‌شود؛ بنابراین نویسنده مقامه بیش از همه به گفت‌وگو توجه دارد و عنصر غالب در فن مقامه‌نویسی، گفت‌وگو است. این نوشتار قابلیت‌های تصویری مقامه را نفی نمی‌کند؛ بلکه بر اندک بودن آن تأکید می‌کند و نشان می‌دهد که قابلیت‌های تصویری مقامه در مقایسه با قابلیت‌های کلامی آن به مراتب کمتر است و همین امر قابلیت‌تصویرسازی مقامه را کاهش می‌دهد.

با توجه به غلبه گفت‌وگو در فن مقامه، نگارگر چگونه به تصویرسازی مقامات می‌پردازد؟ کار تصویرگران مقامات مشکل است؛ زیرا باید جزئیات هر موضوع را از لابه‌لای واژه‌های مهجور و پیچ و تاب‌های درهم‌بافته لفظی بیرون بکشند و به ژرفای کلام راه یابند و آن را با تصویرسازی نمایان کنند. تشبیه، جناس، طباق و سایر آرایه‌ها در سراسر **مقامات حریری** دیده می‌شود. نگارگران نمی‌توانستند این بدایع لفظی را در تابلوهای خود نمایان کنند؛ به همین سبب کوشش خود را فقط در ارائه زمینه‌هایی به کار بردند که نویسنده برای طرح گفت‌وگوها ساخته بود. این امر سبب می‌شود وجه غالب در نگاره‌ها ترسیم گفت‌وگوها باشد. اما مسئله این است که گفت‌وگو بیش از اینکه نمود دیداری داشته باشد، جنبه شنیداری دارد. کاربرد بیش از اندازه «گفت‌وگو» داستان را از حوزه تصویری دور می‌کند و آن را به سمت حوزه‌های شنیداری سوق می‌دهد. قابلیت‌های اندک گفت‌وگو در تصویرسازی سبب می‌شود بسیاری از نگاره‌ها دارای ساختارهای تصویری همسان باشند.

در مقامه‌ها تفاوت در کاربرد آرایه‌های لفظی و شیوه سخن‌پردازی را می‌بینیم؛ اما مقصود و مضمون یکسان است و آن، گدایی و فریفتن مردم از طریق سخنان زیبا و فریبنده است. از این نظر، در **مقامات حریری** شاهد خشکی و تکرار حوادث هستیم. مضمون گفت‌وگوها تمایز چندانی ندارد؛ بلکه آنچه تفاوت دارد، تمایز الفاظ است و همین امر آزادی عمل را از نگارگر سلب می‌کند؛ زیرا تفاوت الفاظ مقوله‌ای لغوی

است و نه تصویری. نگارگر نمی‌تواند تفاوت‌های لفظی را به‌تصویر درآورد؛ زیرا تفاوت‌های لفظی قابلیت انتقال به حوزه تصویر را ندارند.

### ۷. نتیجه‌گیری

قابلیت‌های تصویری مقامه در مقایسه با قابلیت‌های کلامی آن محدودتر است و همین امر ظرفیت *مقامات حریری* را برای تصویرگری کاهش می‌دهد. مقامه جولانگاه صنایع لفظی، سخن‌پردازی و کلام است و در آن عناصر کلامی و گفت‌وگو غلبه دارد. تصویرسازی و توصیف جایگاه چندانی در *مقامات حریری* ندارد؛ از این رو نگارگر نیز شاخصه‌های تصویری محدودی برای نگارگری در اختیار دارد. همین امر تبدیل نشانه‌های متنی به نشانه‌های تصویری را دشوار می‌کند و سبب تشابه و همسان‌سازی نگاره‌ها می‌شود.

در پاسخ به این پرسش که *مقامات حریری* تا چه اندازه از قابلیت‌های تصویرسازی برخوردار است، باید گفت غلبه عنصر لفظ و گفت‌وگو در *مقامات حریری* آن را از حوزه تصویر دور کرده و به سمت حوزه شنیداری سوق داده است. این امر سبب کاهش قابلیت‌های تصویری این اثر شده است. با این‌همه، نگارگران همواره *مقامات حریری* را مورد توجه قرار داده و به مصورسازی آن پرداخته‌اند. ویژگی‌های نوع ادبی مقامه در نوع تصویرسازی‌ها اثرگذار بوده است. در *مقامات حریری* غلبه لفظ و گفت‌وگو از یک‌سو و کم‌رنگ بودن توصیف‌ها از سوی دیگر سبب شده است نگاره‌های این اثر دارای ساختارهای تصویری همانندی باشند و بیشتر نگاره‌ها فردی را در حال سخن‌پردازی برای جماعتی نشان دهند. این امر تشخیص نگاره‌های متعلق به هر مقامه را دشوار می‌کند و سبب می‌شود یک نگاره به چندین مقامه منتسب شود. برای درک بهتر این موضوع کافی است نگاره‌های *مقامات حریری* را با نگاره‌های *شاهنامه* فردوسی مقایسه کنیم. نگاره‌های *شاهنامه* از یکدیگر تفکیک‌پذیرند و تشخیص اینکه هر نگاره *شاهنامه* به کدام داستان تعلق دارد، به راحتی صورت می‌گیرد. حتی در نگاره‌هایی که موضوع یکسانی دارند نیز تفکیک امکان‌پذیر است. برای مثال، نگاره‌هایی که موضوعشان مرگ است، از یکدیگر قابل تمییزند؛ مثلاً نگاره مرگ سهراب هیچ‌گاه به داستان مرگ اسفندیار انتساب نمی‌یابد (نگاره‌های ۱۹ و ۲۰) و مخاطب به راحتی می‌تواند این دو نگاره را از یکدیگر تشخیص دهد. اما در *مقامات حریری* این

تشخیص به‌آسانی صورت نمی‌گیرد؛ برای مثال تشخیص مقامه نگاره‌های المرویه و التنیسیه به‌سادگی امکان‌پذیر نیست (نگاره‌های ۲۱ و ۲۲).



نگاره ۱۹: مرگ سهراب، شاهنامه داوری، اثر لطفعلی صورتگر، مکتب قاجار



نگاره ۲۰: مرگ اسفندیار، شاهنامه داوری، اثر لطفعلی صورتگر، مکتب قاجار



نگاره ٢١: مقامة الثامنة و الثلاثون: المروية (الواسطی، برگ ١١٧)



نگاره ٢٢: مقامة حادية و الاربعون: التنيسية (الواسطی، برگ ١٣٠)



البته، نمی‌خواهیم تشابه ساختاری نگاره‌های **مقامات حریری** را نوعی ضعف در تصویرسازی مقامات تلقی کنیم؛ بلکه می‌خواهیم نشان دهیم نوع ادبی مقامه نوع خاصی از تصویرگری را ایجاد می‌کند.

غلبه عناصر کلامی در **مقامات حریری** نوع خاصی از تصویرگری را پدید آورده است. در این شیوه، نگاره‌ها از ساختارهای همسانی برخوردارند. این ساختار را می‌توان الگوی تصویرسازی **مقامات حریری** معرفی کرد.

### پی‌نوشت‌ها

۱. حتی برخی روایت‌های اسلامی نقاشی و تصویرسازی را تحریم می‌کند؛ از جمله: «قال رسول الله (ص): اتأنی جبرئیل و قال: یا محمد؛ ان ربک یقرئک السلام و ینهی عن التزیق البیوت، قال البصیر: فقلت: ما تزیق البیوت؟ فقال: تصاویر التماثیل» (کلینی، ۱۳۱۸: ۵۲۶)؛ «ان الذین یصنعون هذه الصور یعذبون یوم القیامة و یقال لهم احووا ما خلقتم»؛ «اشد الناس عذاباً یوم القیامة المصورون»؛ «ان الملائکة لا یدخلون بیتا فیه کلبا او تصاویر» (به نقل از فرحناک، ۱۳۸۳: ۱۳۶-۱۵۶). برخی پژوهشگران عرب تحریم نقاشی را ناشی از ناآشنا بودن جامعه عربی با هنر تصویرسازی می‌دانند و بر این باورند که این تحریم بیش از اینکه حاصل تفکر اسلامی باشد، از تفکر جامعه عرب مایه می‌گیرد. «در قرآن نص صریحی در این‌باره [تحریم نقاشی] نیست؛ ولی در احادیث نبوی از کراهت نقاشی و مجسمه‌سازی سخن رفته است. بر همین اساس بود که برخی فقها به نهی صورتگری فتوا دادند. [...] شاید بیگانگی عرب‌های دوره جاهلی با نقاشی، پس از ظهور اسلام نیز چنین اثری را بر آنان به‌جا نهاد که آنچه نهی از نقاشی و پرهیز از آن می‌انگاشتند، گرایش بیشتری نشان دادند؛ و شاید از همین‌رو، محدثان و سیره‌نویسان و مفسران را بر آن داشته تا آنچه را از پیامبر (ص) درباره نقاشی روایت شده حمل بر تحریم کنند. [...] جامعه عربی خود تمایلی به هنر نگارگری نداشته و تعالیم اسلامی در پرهیز از این هنر عامل اساسی نبوده است.» (عکاشه، ۱۳۸۰: ۴۴).

۲. برای مطالعه بیشتر درباره نسخه‌های مصور عربی ر.ک: زکی محمد، ۱۳۷۲: ۴۵-۵۹؛ اصمعی، بی‌تا: ۵۰-۵۴.

۳. در این بخش از پژوهش، کارکرد توصیف از نظر تأثیر آن در تصویرگری بررسی می‌شود؛ از این‌رو نقش توصیف در متن **مقامات حریری** مورد نظر نیست. چگونگی توصیف زمان و مکان در متن ادبی متناسب با مضمون و سبک متن ادبی شکل می‌گیرد. به همین دلیل، مقصود این نیست که آیا نبود وصف در متن **مقامات حریری** سبب ادبیت آن شده است یا خیر؛ زیرا این موضوع پژوهشی

جداگانه را طلب می‌کند. چه بسا نبود توصیف‌ها سبب غنای ادبی *مقامات* حریری شده باشد. بنابراین، آنچه دربارهٔ نبود توصیف گفته می‌شود، ممکن است برای متن *مقامات* حریری نقطهٔ قوت به‌شمار آید؛ اما مخلّ تصویرسازی آن باشد. در اینجا بحث دربارهٔ نبود وصف زمان و مکان فقط از این نظر مطرح می‌شود که نقش آن را در تصویرسازی *مقامات* حریری بررسی کنیم.

۴. نگارنده حضور قرینه‌های تصویری را نفی نمی‌کند؛ بلکه تأکید دارد که شاخصه‌های تصویری در مقایسه با شاخصه‌های کلامی به مراتب کمتر است.

### منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۹). *نگارگری ایران*. تهران: سمت.
- اتینگهاوزن، ریچارد (۱۳۷۹). *اوج‌های درخشان هنر ایران*. ترجمهٔ هرمز عبداللّهی و رویین پاکباز. تهران: آگاه.
- اصمعی، محمد عبدالجواد (۱۹۷۱). *تصویر و تجمیل الکتب العربیة فی الاسلام و نوابغ المصوّرین و الرسامین من العرب فی العصور الاسلامیه*. مصر: دارالمعارف.
- بهار، محمدتقی (۱۳۶۹). *سبک‌شناسی*. تهران: امیرکبیر.
- حریری، قاسم‌بن علی (۱۳۲۶). *مقامات حریری*. مصطفی البابی الحلبی. پاریس: چاپ پاریس.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۵). *مقامات حریری*. ترجمهٔ علی رواقی. تهران: مؤسسهٔ شهید محمد رواقی.
- خطیبی، حسین (۱۳۴۹). *فن نثر در ادب فارسی*. تهران: زوار.
- خواستار، اعظم و مزده نبوی (۱۳۸۶). *مقامه‌نویسی در دو زبان فارسی و عربی*. سبزواری: امید مهر.
- زکی محمد، حسن (۱۳۷۲). *تاریخ نقاشی در ایران*. ترجمهٔ ابوالقاسم سحاب. تهران: نشر سحاب.
- \_\_\_\_\_ (۱۴۲۹ق). *التصویر فی الاسلام عند الفرس*. قاهره: شرکه نوابغ الفکر.
- عکاشه، ثروت (۱۳۸۰). *نگارگری اسلامی*. ترجمهٔ غلامرضا تهامی. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی و حوزهٔ هنری.
- فرحناک، علیرضا (۱۳۸۳). *پیکرتراشی و نگارگری در فقه*. قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیّه قم، بوستان کتاب قلم.

- کلود، عبید (۱۴۲۸ق). *التصویر و تجلیاته فی التراث الاسلامی*. بیروت: المؤسسة الجامعیة للدراسات و النشر و التوزیع.
- کلینی، محمد بن یعقوب (۱۳۱۸ق). *الکافی*. ترجمه علی‌اکبر غفاری. چ ۳. تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- گودرزی، مصطفی و گلناز کشاورز (۱۳۸۶). «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی». *هنرهای زیبا*. ش ۳۱. صص ۸۹-۱۰۱.
- ماهوان، فاطمه (۱۳۸۹). *تحلیل ادبی نگاره‌های شاهنامه (با مقایسه نگاره‌های دو نسخه بایسنغری و داوری)*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۹). «تأثیر صور خیال ادبی بر نگارگری مکتب شیراز». *مجله بوستان ادب*. د. ۲. ش ۲. صص ۱۶۱-۱۸۴.

#### منابع تصویری

- عکاشه، ثروت (۱۹۷۴). *فن الواسطی من خلال مقامات حریری اثر اسلامی مصور*. قاهره: دارالمعارف مصر.
- سلیمان، عیسی (بی‌تا). *الواسطی یحیی بن محمود بن یحیی*. [بی‌جا]: نشر الاعلام.

#### ترجمه منابع فارسی

- Asmaei, Mohammad Abdol Javad (1971). *Art Book of Arabic Works in Islam and the Artist Celebrate of Arab in Islamic Ages*. Egypt: Daralmaaref.
- Ettinghausen, Richard (2000). *The Bright Higher of Iranian Art*. Hormoz Abdollahi and Ruiin Pakbaz (Trans.). Tehran: Agah.
- Akkashe, Servat (2001). *Islamic Painting (Negârgari-ye Eslâmi)*. Gholam Reza Tahami (Trans.). Tehran: Sazmane Tablighate Eslami va Hozeye Honari.
- Ažand, Yaghoub (2010). *Persian Painting (Negârgari-ye Irân)*. Tehran: SAMT.
- Bahar, Mohammad Taghi (1990). *Stylistics (Sabkšenâi)*. Tehran: Amir Kabir.
- Farahnak, Ali Reza (2004). *Sculpture and Painting in Religious Jurisprudence (Peykartarâši va Negârgari dar Feqh)*. Ghom: Tablighate Eslami Hozeye Elmiye Ghom va Bustane Ketabe Ghalam.

- Goudarzi, Mostafa (2007). "Study of Time and Place in Persian Painting". *Honarhâ-ye Zibâ*. No. 31. Pp. 89- 101.
- Hariri, Ghasem Ibn Ali (1947). *Maqâmât-e Hariri*. Mostafa Al- babi Al- halabi. Paris: Paris.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Maqâmât-e Hariri*. Ali Ravaghi (Trans.). Tehran: Mohammad Ravaghi Institute.
- Kelod, Abid (2007). *Painting and its Influence in Islamic Legacy*. Beyrout.
- Khastar, Azam and Moždeh Nabavi (2007). *Maqame Writing in Persian and Arabic Language (Maqâmenevisi dar Do Zaban-e Farsi va 'Arabi)*. Sabzevar: Omide Mehr.
- Khatibi, Hoseyn (1970). *The Method of Prose in Persian Literature (Fann-e Nasr dar Adab-e Fârsi)*. Tehran: Zavvar.
- Koleyni, Mohammad Ibn Yaghoub (1892). *Al-kâfi*. Ali Akbar Ghaffari (Trans.). Vol. 3. Tehran: Darolketab Islami.
- Mahvan, Fatemeh (1389). *Tahlil-e Adabi-ye Negâreha-ye Šâhnâme*. M.A. Dissertation. Faculty of Letter & Humanities. Mashhad: Ferdowsi University.
- \_\_\_\_\_ (2010). "The Influence of the Literary Image on Painting of Shiraz School". *Bustân-e Adab*. No. 2. Pp. 161- 184.
- Zaki, Mohammad (1993). *The History of Persian Painting (Târix-e Naqqaši dar Irân)*. Abolghasem Sahab (Trans.). Tehran: Sahab.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Islamic Painting in Persia, Cairo*. Al Qahirah: Navabegholfekr.
- Akkashe, Servat (1974). *AlVaseti Methode in Maqamate Hariri's Painting Islamic Illustrated Book, Cairo*. Egypt: Daralmaaref.
- Soleyman, Isa (Nd.). *Al-vaseti Yahyâ Ibn Mahmud Ibn Yahyâ*. Alalam.